



TITLE:

『失われた時を求めて』における  
視覚的調和：モネの「睡蓮」とドガ  
の「踊り子」をめぐって

AUTHOR(S):

小黒, 昌文

---

CITATION:

小黒, 昌文. 『失われた時を求めて』における視覚的調和：モネの「睡蓮」とドガの「踊り子」をめぐって. 仏文研究 1999, 30: 123-144

ISSUE DATE:

1999-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137890>

RIGHT:

# 『失われた時を求めて』における視覚的調和

——モネの「睡蓮」とドガの「踊り子」をめぐる——

小 黒 昌 文

*La couleur que je préfère. — La beauté n'est pas dans les couleurs,  
mais dans leur harmonie.*

Marcel Proust<sup>1)</sup>.

## 序

『失われた時を求めて』において「調和」harmonie という概念は重要な役割を果たしているように思われる。けれどもこのことは作者によって強調されているとは言えず、またこれまで研究者たちにもほとんど注目されることがなかった。本論では、この「調和」を切り口として『失われた時を求めて』の分析を試みるわけだが、具体的な考察に入る前にまず、プルーストにおける「調和」という概念を我々がどう位置付け、どのような特徴をそこに見出しているのかについてごく簡単に触れておきたいと思う。

『サント＝ブーヴに反論する』に着手した当初、自己の内面に蓄積された構想中の素材をどのような形で結実させるかを模索していたプルーストは、「カルネ1」と呼ばれる草稿帳の中に次のようなメモを残している。「それを小説にするべきか、哲学的論考にするべきか、私は小説家なのだろうか<sup>2)</sup>」。周知の通り、『失われた時を求めて』という作品こそがこの問いに対して出された決定的な答えである。そこにおいて彼が実現したのは、『サント＝ブーヴ』では成し得なかった「小説」と「批評」との融合であった。すなわちプルーストは、この二つの異なるジャンルの間にはっきりと設けられていた境界線を取り除き、両者を有機的に結合させることで、これまでにない全く新たな作品創造を可能にしたのである。『失われた時を求めて』として結実するその構想の独自性が、こうした試みによって生み出されているということは確かである。しかし、二つないしはそれ以上のジャンル、事物、概念といったものの間に本来引かれるべき境界線を取り除いて、そこに新たなものを見いだそうとする試みは、実際には作品構造そのものだけでなく、作品世界内においてもまた重要な位置を占めているということを忘れてはならない。睡眠と覚醒のはざまに生じる半覚醒、あるいは無意志的記憶によって起きる過去と現在との交錯などをその

例として挙げることができると思うが、それらは確かに例外的かつ特権的な経験として位置づけられている。こうした点を踏まえた上で、harmonie という語の意味を取り出して考えてみると、両者のあいだに興味深い一致を見ることができる。

HARMONIE — Accord bien réglé entre les diverses parties d'un ensemble, en vue de concourir à une même fin ou de manière à former un tout cohérent. (*Le Grand Larousse de la langue française*, Larousse, 1973.)

— Agencement entre les parties d'un tout, de manière qu'elles concourent à une même fin. (Emile Littré, *Le Dictionnaire de la langue française*, Gallimard / Hachette, 1970.)

『ラルース・フランス語大事典』およびリトレの『フランス語辞典』からの引用だが、これらをみれば harmonie という語が、いま例としてあげたプルースト的な特権の状態を思わせるかのような意味、すなわち複数の異なる要素の間に築かれる関係が生み出す新たな、そしてしばしば心地よさをもたらす一つの全体を意味し得るということが分かる。また、以下にいくつかの具体例を取りあげることになるが、実際にテーマティックな形で考察を行うことで、プルーストが harmonie という語にしばしばこうした定義に近い意味をこめようとしていたことが分かる。そしてさらには、この語によって指し示されるものが、半覚醒やレミニサンスと同様、『失われた時を求めて』の本質的な部分と結びついているということが次第に明らかなものとなるのである。ジョルジュ・ブーレは『プルースト的空間』のなかで、「要するにプルーストにおいて、プルーストの作品において、生きている全てのものは自己の内に閉じ込められた状態で生き、また同時に自己以外の全てのものから排除されて生きている」と語り、こうした状態を「封じ込み＝排除」inclusion-exclusion と呼んでいる<sup>3)</sup>。個々の要素がそれぞれ持っている境界が失われることで生まれる「調和」とは、まさにこの「封じ込み＝排除」の対極に位置付けるべきものであり、それが消滅する例外的な瞬間であると我々は考えたい。

本論では、このように位置づけた「調和」のとりわけ視覚的側面、すなわち主人公が第三者的な立場に立って観察する対象の間に生まれる「調和」（視覚的調和）に着目し、そのプルースト的な特質を明らかにしたい<sup>4)</sup>。そのためにまず、プルーストが印象派の巨匠モネから受けた影響について、「調和」という視点に立って若干の考察を試みる。これによって、上述した「調和」の特徴を再確認した後、視覚的調和の特質の一つを引き出し、その特質と対置させる形で、「少女たちの一団」が海辺を散歩するシーンの分析を通してもう一つの特質を浮かび上がらせる。そして次に、「少女たちの一団」とドガの「踊り子」のイメージとの比較を行ない、視覚的調和の第二の特質に関する考察を進めると共に、画家ドガとプルーストとの関係にも若干の言及をしたいと思う。そして最終的には、それら二つの特質を結びつけるために作品中に仕組まれた一つの象徴的な構図を明らかにしたい。

## I. 「調和」の象徴としての「睡蓮」と「少女たちの一団」

### I-1. 時の流れと「調和」——モネの「睡蓮」がもたらしたもの——

ブルーストがモネに強い関心を寄せていたことは広く知られるところである。ブルーストとモネの関係については既に数多くの研究<sup>5)</sup>がなされていることを踏まえた上で、ここではブルーストがモネの絵画からどのような影響を受け、その影響がとりわけ「調和」という概念にどのような形で結びついているのかを考えてみたい。考察を進めるにあたっては、ブルーストがモネの「睡蓮」の連作との関係で書いた二つのテキストを取りあげる。一つはノアイユ夫人の詩集『眩惑』に対する書評中にあるジヴェルニーの庭園についての一節であり、もう一つは『スワン家の方へ』にあるヴィヴォンヌ川の睡蓮をめぐり一節である。

1900年、ブルーストはストロース夫人と連れ立ってデュラン＝リュエル画廊を訪れ、展示されていたモネの連作「睡蓮の池」を直接目にしたようであるが、彼がモネの「睡蓮」に初めて言及するのはそれから7年後の1907年6月、「ル・フィガロ」紙に掲載されたノアイユ夫人の詩集『眩惑』の書評においてのことである。ブルーストはここで、1900年に見た連作をはっきりと思い浮かべながら、憧れながらもついに訪れることのなかったジヴェルニーの庭園の様子を想像して描いている。その一節を引用してみよう。

[...] si [...] je puis voir un jour le jardin de Claude Monet, je sens bien que j'y verrai, dans un jardin de tons et de couleurs plus encore que de fleurs, un jardin qui doit être moins l'ancien jardin-fleuriste qu'un jardin-coloriste, si l'on peut dire, des fleurs disposées en un ensemble qui n'est pas tout à fait celui de la nature, puisqu'elles ont été semées de façon que ne fleurissent en même temps que celles dont les nuances s'assortissent, s'harmonisent à l'infini en une étendue bleue ou rosée, et que cette intention de peintre puissamment manifestée a dématérialisées, en quelque sorte, de tout ce qui n'est pas la couleur. Fleurs de la terre, et aussi fleurs de l'eau, ces tendres nymphéas que le maître a dépeints dans des toiles sublimes dont ce jardin [...] est comme une première et vivante esquisse, tout au moins la palette est déjà faite et délicieuse, où les tons harmonieux sont préparés<sup>6)</sup>.

« s'harmonisent »あるいは« harmonieux」といった語をまじえながら、モネに特有な色彩の幸福な取り合わせが描き出されていることから見ても、ブルーストがそのような絵画的、視覚的側面を敏感に感じ取っていたということがまず窺えるであろう。また興味深いのは、この描写のエッセンスともいえるべき「睡蓮の池」連作9点の中に« harmonie verte »というタイトルの作品が含まれていたという事実である(図版1)。つまりモネは、その作品を通して自らのヴィジョンが捉えた色彩の「調和」を表現しようとしたとすることができる。また、ほぼ同じ構図から同じモ

チーフを扱い、色彩と色調の変化を描くというこの連作の性質を考慮するならば、仮に他の作品に同様のタイトルがついていないとしても、それぞれの絵がその時々「調和」を実現しているとも考えることも可能であろう。そして、恐らくはこの象徴的なタイトルを見たであろうブルーストは、そのことを意識しながら絵を鑑賞したと推測できるのではないだろうか。

ジヴェルニーの庭園を描いたブルーストのこの文章は単なる純粋な想像の産物ではなく、従ってそこにはモネの連作からブルースト自身が受けた印象もまた描き込まれていると言える。すなわちこの一節は、モネがキャンバスに表現した「調和」をブルーストが自らの言葉で再現したものであり、またその「調和」に対する彼の解釈を表すものでもある。引用文中ブルーストが語るのは、咲き乱れる睡蓮が色彩そのものに還元されて互いに溶け合い、一つの色調がなす「全体」ensembleを形成している様である。そして、個々の要素＝睡蓮が個として保たれるために必要な輪郭＝境界線を失うことで生まれるこの幸福な全体こそが作家の捉えた「調和」であり、まさにここにおいて、序で述べたブルースト的調和の特徴がはっきりと見て取れるのである。

さて、1913年12月中旬に書いたアストリュック宛の手紙の中でブルースト自身が認めていることだが、今取りあげたようなモネの作品に見る睡蓮の風景は、ヴィヴォンヌ川に咲く睡蓮のモデルとして『スワン家の方へ』の中に取り込まれている<sup>7)</sup>。以下に引用する一節はよく知られた箇所であるが、その中に表されている視覚的な「調和」には、モネの美学的本質にもつながる極めてブルースト的な特質が付与されている。

[...] il [le parterre céleste] donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes; et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux —avec ce qu'il y a d'infini— dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel<sup>8)</sup>.

水面に映し出される空の表情と、それに包まれるようにして咲く睡蓮とが絵画的な形で捉えられている。しかしそれは切り取られた瞬間のイメージとしてではなく、限りなく静的な中にも一種の流動性をたたえるものとして描かれていることに気付くであろう。これは明らかにモネが連作で表現する時間性に通じるものである。絶えず変化し続けながら「時間」との間で「常に調和を保つ」「rester toujours en accord」(«en accord」という表現はここでは«en harmonie」と同義であると考えて差し支えないと思われる) 空の反映と睡蓮が我々に示すのは、ブルーストがモネ特有の連作形式から汲み取った尽きることのない時間の流れであり、その流れの中で崩れることなく保たれ続ける「調和」そのものだと考えることができる。これは「時間的調和」harmonie temporelle とでも呼ぶべき性質のものであり、ここに、「調和」の視覚的側面において

ブルーストが強調した時間性という特質がはっきりと見て取れる。

## I-2. 「少女たちの一団」が織り成す「調和」

「睡蓮」というモチーフを通して視覚的調和の時間性が明らかになる一方、「少女たちの一団」が海辺を散歩するシーンに目を向けることで、この時間性に対置させるべきもう一つの特質が明らかになる<sup>9)</sup>。実際にブルーストは、彼女たちの様子を描く際に «harmonie» およびその派生語をしばしば用いているので、まずはそのうちのいくつかを例示したい。

[...] la réplique que se donnaient les uns aux autres leurs regards animés de suffisance et d'esprit de camaraderie [...], cette conscience aussi de se connaître entre elles assez intimement pour se promener toujours ensemble, en faisant « bande à part », mettaient entre leurs corps indépendants et séparés, tandis qu'ils s'avançaient lentement, une liaison invisible, mais harmonieuse comme une même ombre chaude, une même atmosphère, faisant d'eux un tout aussi homogène en ses parties qu'il était différent de la foule au milieu de laquelle se déroulait lentement leur cortège<sup>10)</sup> .

Cet être [Albertine], une fois de plus je le fabriquais, en utilisant pour cela le nom de Simonet et le souvenir de l'harmonie qui régnait entre les jeunes corps que j'avais vus se déployer sur la plage en une procession sportive digne de l'antique et de Giotto<sup>11)</sup> .

最初の引用で着目したいのは、一団を形づくる少女たちの肉体の間に「目には見えないが調和のとれた結びつき」が認められ、しかもそのような関係にある個々の肉体から一つの均質な全体が生まれているという点である。こうした「個」と「全体」との関係は、序に引用した «harmonie» という語についての辞書の定義を想起させるものだし、二番目の引用を見れば、少女たちの間に生じたこの状態をブルーストははっきり «l'harmonie» と呼んでいることが分かる。そしてこの調和のとれた一団の特徴は、恐らく次の一節の中にもっともよく示されていると言えるのではないだろうか。

[...] quand (selon l'ordre dans lequel se déroulait cet ensemble, merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après) je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, [...] je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt

『失われた時を求めて』における視覚的調和——モネの「睡蓮」とドガの「踊り子」をめぐって——

entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile<sup>12)</sup>.

ブルースト的な特質として序の中で言及し、モネの「睡蓮」に関して書かれたテキストの中にその例を見た「境界線の欠如」が「少女たちの一団」のうちにもまた見出され、それが「調和のとれたうねり」を生み出している。ジヴェルニーの庭園に咲く睡蓮と同様に、少女たちが纏う種々の色彩は、いわば渾然一体となって絵画的な「アンサンブル」を形成している。また、彼女たちは音楽に喩えられることで時間芸術的な側面を獲得することにもなるし、例えば«un flottement harmonieux»あるいは«une beauté fluide»といった表現から読み取れるように、ヴィヴォンヌ川の睡蓮の描写にも見た「調和」の流動性がここでも語られている。それに加えてこの少女たちが、柔らかい素材でできているかのように絶えず変化してゆくものとして捉えられていることを考え合わせれば、彼女たちのイメージを印象派の画家たちが捉えたうつろいゆく風景に比較することも可能だろう。しかし「睡蓮」というモチーフが表す「調和」と「少女たちの一団」のそれとが全く同一のものであるとは考えにくい。というのもこの二つのシーンを比較したとき、前者が本質的には静的なイメージであるのに対し、後者においてはしばしば少女たちの自由気ままな動き（すなわち散歩という名の運動）が強調されていることに気付くからである。少女たちの成す「調和」は従って、絵画的、時間的な性質を持ちながらも、飛び跳ねたり走ったりという空間的な広がりのある動作の中でも保たれる性質のものとして捉えられるのである。すなわち、睡蓮の花によって示される視覚的調和の時間性との関係において指摘すべきなのは、印象主義的な共通項ではなく、活発な動きによって生まれる「調和」の空間性という特質なのではないだろうか。

## Ⅱ. 「少女たちの一団」とドガの「踊り子」のイメージ

Dans la belle danse, le mouvement est créateur d'harmonie.

André Suarès<sup>13)</sup>.

Et ses pieds de satin brodent comme l'aiguille

Des dessins de plaisir. La capricante fille

Use mes pauvres yeux à la suivre peinant.

Edgar Degas<sup>14)</sup>.

前章では、モネの美学と結びついた「睡蓮」というモチーフに関する二つのテキストから視覚的調和の時間性を浮き彫りにする一方、いわばそれに対比させる形で、「少女たちの一団」の動的なイメージと結びついた「調和」の空間性に着目した。本章では分析対象を「少女たちの一団」に絞ってさらに考察を進めたいと思う。そこでまず、1909年7月の『新フランス評論』誌に掲載

されたモネに関するアンリ・ゲオンの文章を引用し、一つの仮説を立ててみたい。

Alors qu'un seul tableau devait suffire à un Degas, à un Cézanne pour exprimer toute leur science et toute leur émotion, Monet a besoin d'un ensemble. Ils peignent dans l'espace, lui — si j'ose dire — dans le temps<sup>15)</sup>.

吉川一義氏もまた『ブルースト美術館』の中でこの一節を引用し、モネの本質を的確に捉えたものであると同時にブルーストの小説作法をも思わせる一文であると指摘しておられる<sup>16)</sup>。確かにこうした指摘は我々の主張と重なるものであるし、「モネは時間の中に描く」という表現は、我々が既に指摘したブルースト的調和の時間性と一致するという点でも注目に値する。しかしこの点以上に着目したいのは、そのモネと対比させてドガとセザンヌという二人の画家の名を挙げ、彼らの特質を「空間の中に描く」としていることであり、ゲオンが行なっているこの対比は、「調和」について我々が提示した対比と重なり得るということである。そこで考えたいのは、「睡蓮」というモチーフの背後にモネの美学があったように、「少女たちの一団」の散歩のシーンの成立には、ゲオンが挙げた二人の画家のうちとりわけドガの影響<sup>17)</sup>、中でも彼が描いた「踊り子」のイメージが影響しているのではないかという点である。この問題を取りあげることで、「少女たちの一団」の「調和」が示す空間的側面についての指摘をより根拠付けることになるであろうし、またブルーストとドガとの関係について考察するための切り口を示すこともできるのではないだろうか。こうした点を考慮しながら、この仮説について若干の分析を試みてみよう。

## II-1. ブルーストとドガの接点

これまでドガという画家は、『失われた時を求めて』に登場する画家エルスチールのモデルの一人に名を連ねながらも、ブルーストとの直接の関係についてはほとんど問われることがなかったと言える。1834年に生をうけたこの画家と1871年生まれのブルーストとの間には確かに一世代以上の開きがある。しかしドガが1917年にこの世を去るまで、すなわち19世紀末から20世紀初頭にかけての間、二人が同じ時代を生きていたこともまた事実である。そこで、「少女たちの一団」と「踊り子」のイメージの関係を分析する前に、ブルーストとドガそれぞれの交友関係を一瞥しておきたいと思う。

ブルーストは1921年6月の初めに書いたジョルジュ・ド・トラズ宛の手紙の中で、ドガとの関係について次のような証言を残している。

Je voudrais, si je ne souffrais tant, vous remercier longuement de votre admirable et pathétique *Degas*, que j'ai lu et relu, quoique n'y voyant plus clair. Je ne l'ai vu que deux ou trois fois dans ma vie, à une époque plus heureuse, mais qui préparait celle dont vous parlez. Je tâcherai de faire chercher au garde meuble (*sic.*) une photographie d'amateur (Primoli je suppose) où il est assis dans un jardin avec Cavé, Haas, la

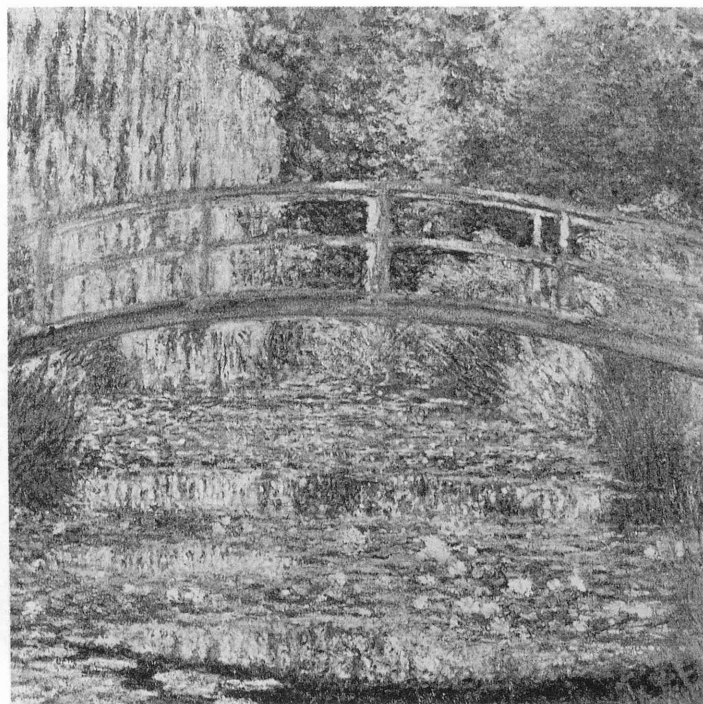


Baronne Alphonse de Rothschild M<sup>e</sup> Straus et M<sup>e</sup> de Broissia. La dernière fois que je l'ai vu (et une des dernières fois que je suis sorti) j'avais demandé à M<sup>e</sup> Straus de me faire entrer chez Bernheim qui était fermé, pour voir un Claude Monet. Il n'y avait dans la boutique que Degas, brouillé par l'affaire Dreyfus avec M<sup>e</sup> Straus. Malgré cela il s'approcha [,] vint lui parler un instant, avec une allusion aux événements irrémédiables qui les avaient séparés (et qui chose curieuse ne le séparaient pas des Bernheim)<sup>18)</sup>.

ジョルジュ・ド・トラズがフランシス・フォスカというペン・ネームで1921年に出版した『ドガ』という書物を高く評価しながら、ブルーストはこれまでにドガに会ったことがあるとはっきり述べている。しかしこのこと自体は決して意外なことではない。ごく限られた人とのみ親しく付き合い合っていたといわれるドガは、例えばブルーストとリセ・コンドルセで同級だったダニエル・アレヴィの父、リュドヴィクと極めて親しく、その家族とも交際していたし、作曲家ジョルジュ・ビゼー（息子のジョルジュはダニエル・アレヴィ同様ブルーストとリセ・コンドルセで同級だった）ともイタリアで知り合い、ヴィラ・メディチで交流を深めていたようである。また、リュドヴィク・アレヴィのいここにあたり、ジョルジュ・ビゼーの妻でもあったジュヌヴィエーヴ・アレヴィ（すなわち後のストロース夫人）とも親交があり、ブルースト同様彼女のサロンに出入りしていたのに加え、そこに来ていたシャルル・アース（スワンのモデルの一人）とも友人関係にあった<sup>19)</sup>。さらに、ブルーストと親交のあったシャルル・エフリュッシという人物にも言及しておく必要があるだろう。『ガゼット・デ・ボザール』誌の編集長を務め、近代絵画の熱心な蒐集家でもあった彼はドガとも付き合いがあり、モネやマネの作品と並んでドガの作品も購入していた。コルブとアデマールの推測によると、ブルーストは1896年にエフリュッシと知り合っており、ラスキンに関する記事を書くにあたって資料室を開放してもらうなど、親しく交流していた<sup>20)</sup>。こうした関係の中でブルーストは、ドガをいち早く評価していたエフリュッシからその作品について聞かされていたと考えることもできるだろう。またブルーストは1900年頃から彼の私邸にしばしば訪れており、そこにはエフリュッシ自らが集めた絵画の数々が飾られていたといわれているから、ブルーストがそこでドガの絵を見た可能性も極めて高いのではないだろうか<sup>21)</sup>。

このように概観しただけでも、ブルーストとドガそれぞれが親しかった人物が重なることが分かる。ブルーストが芸術関係の情報に対してアンテナを張り、種々の雑誌や新聞に目を通していたこと、あるいはギャラリーなどにも足を運んでいたことも考えれば、彼がドガに関する情報を何らかの形で得ていたことは容易に推測できるし、また画家自身に出会っていたということも頷けるであろう。

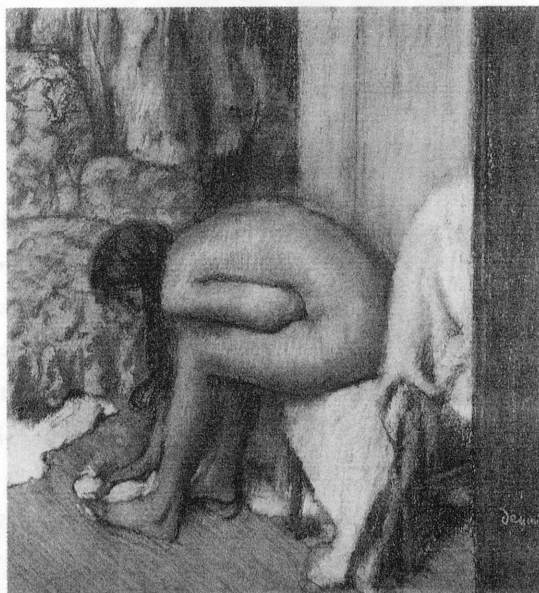
そしてさらに、ブルーストとドガとの間に直接的あるいは間接的な接点があったということは『失われた時を求めて』に目を向けることによっても裏付けられる。画家エルスチールに関係したテキストから例をとるならば、エルスチールが主人公や少女たちを前にして競馬場の光景やジョッキーの仕種について語るシーンをまず挙げることができるだろう<sup>22)</sup>。現代の画家にとっ



1. Claude Monet, « Le bassin aux nymphéas : harmonie verte », 1899.



3. Edgar Degas, « Femme nue, de dos, se coiffant », 1886-8.

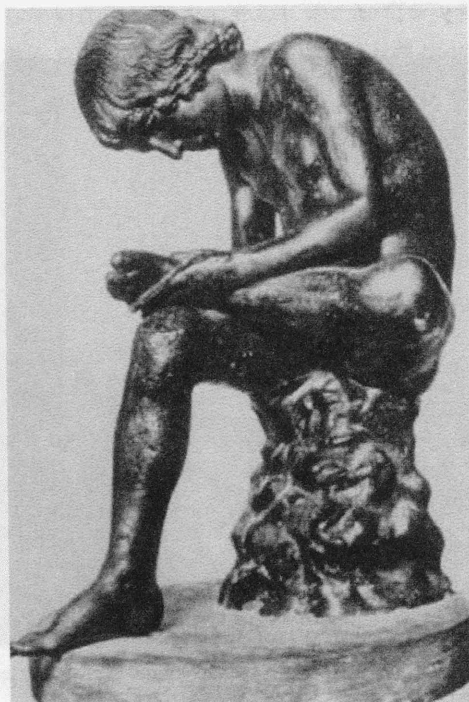


4. Edgar Degas, « Après le bain (Femme s'essuyant les pieds) », 1886.

『失われた時を求めて』における視覚的調和——モネの「睡蓮」とドガの「踊り子」をめぐって——



2. Edgar Degas, « Petites modistes », 1882.



5. « Tireur d'épine »



6. Edgar Degas, « Danseuse rajustant sa sandale », 1896.

ではレガッタやヨットも重要なモチーフになることを理解した主人公に対して、ジョッキーと馬の本格的な動きや、身に纏っているものの鮮やかさ、見物に来ている女性たちの美しさが示されるこの場面は、競馬場をモチーフとしながら馬の動きに強い関心を示したドガの作品が影響しているように思われる。また図版2にみるように、ドガが婦人帽子店の光景も描いていることを考えれば、帽子店で働く女性に関する次の一節にもドガの影響が見て取れるのではないだろうか。

Je ne pouvais plus mépriser les modistes, puisque Elstir m'avait dit que le geste délicat par lequel elles donnent un dernier chiffonnement, une suprême caresse aux nœuds ou aux plumes d'un chapeau terminé, l'intéresserait autant à rendre que celui des jockeys (ce qui avait ravi Albertine)<sup>23)</sup> .

ドガがストロース夫人と交遊していたことは既に述べたが、実はこの二人が連れ立ってよく服飾関係の店を訪れていたというエピソードが残されており、ドガの書簡にもそれに関する言及がある<sup>24)</sup>。ストロース夫人の証言として残されているところによれば、婦人服仕立て屋での仮縫いに強い関心を示しているドガに、何がそれほどまでに彼を惹き付けるのか夫人が問うたところ、ドガは「ピンを持っているあの小さな女の子の赤い手だ」と答えたという<sup>25)</sup>。引用文中、帽子を仕立てる女性たちの仕種が貴重なモチーフのようにして描かれているが、この記述はドガが抱いていた関心を思わせずにはおかないし、ひょっとしてブルースト自身がストロース夫人からこうした話を聞いていたのではないかと考えさせる。

さらに、『見出された時』にゴンクール兄弟の『日記』の一節として含まれている箇所（実際にはブルーストのバスティッシュ）で、ヴェルデュラン夫人がエルスチールについて次のように語っていることにも注目すべきだろう。

Ce serait elle [Mme Verdurin] aussi qui aurait donné l'idée de ce coiffage, idée dont on a fait ensuite honneur à l'artiste, idée qui consistait en somme à peindre la femme non pas en représentation mais surprise dans l'intime de sa vie de tous les jours. « Je lui disais : 'Mais dans la femme qui se coiffe, qui s'essuie la figure, qui se chauffe les pieds, quand elle ne croit pas être vue, il y a un tas de mouvements intéressants, des mouvements d'une grâce tout à fait léonardesque!' »<sup>26)</sup> ».

これはヴェルデュラン夫人がエルスチールに教えたという、女性の描き方についての一節である。ここに関するプレイヤード版の註を見ると、ゴンクール兄弟の『日記』中、画家エルー（Paul Helleu, 1859-1927）についてこれと類似した記述があることが指摘されている<sup>27)</sup>。しかし、例えば髪を梳く女性や化粧をする女性、体を拭く女性などはドガが好んで描いたモチーフだし（図版3や図版4）、人に見られていないと思っている女性の日常的な仕種を後ろのアングルから捉えるという試みはまさにドガが行なったことである。それに加えて、競馬馬や踊り子を描く際に

共通し、ここにもあらわれている「動き」*mouvement* という要素は、常にドガを惹き付けて止まなかったテーマの一つであるという事実も指摘できる。つまり、プレイヤード版の註はこの一文がパステイッシュであることにとらわれ過ぎていたのであって、ここにはドガの絵画もまた影響していると考えるべきではないだろうか。

## II-2. 「踊り子」のイメージをめぐって

このように見てくると、ブルーストとドガを結びつけて考えるということが強引なことではなく、ドガの絵画は『失われた時を求めて』にもまた影響を与えているということが分かる。では果たしてブルーストは、ドガが好んで描いた数々の「踊り子」のイメージにも関心を寄せ、作品中に取り込んでいるであろうか。そしてそれらを取りわけ「少女たちの一団」のイメージに重ね合わせているということができるだろうか。この点については、1913年12月ガブリエル・アストリュックに宛てられた手紙の一節と、『花咲く乙女たちのかげに』の一節を突き合わせることではっきりとした答えが出せる。フォリオ版の『花咲く乙女たちのかげに』に付けられた註でも両者の比較がなされているが<sup>28)</sup>、これはブルーストとドガの関係を視野に入れたものでは必ずしもないので、ここでもう一度その比較を試みることは決して意味のないことではないだろう。

Je veux dire que ce qui est vraiment antique, ce qui est l'équivalent dans l'art moderne du jeune héros arrachant l'épine, ce n'est pas tel tableau académique qui signe l'antique mais une femme moderne de Degas qui s'arrache un ongle ou une peau de pied<sup>29)</sup>.

[...] il [mon désir] avait distribué si largement et si minutieusement la couleur et le parfum sur les surfaces carnées de ces jeunes filles [...] que souvent dans l'après-midi pendant que j'étais allongé, comme ces peintres qui, cherchant la grandeur de l'antique dans la vie moderne, donnent à une femme qui se coupe un ongle de pied la noblesse du « Tireur d'épine » ou qui, comme Rubens, font des déesses avec des femmes de leur connaissance pour composer une scène mythologique, ces beaux corps bruns et blonds, de types si opposés, répandus autour de moi dans l'herbe, je les regardais sans les vider peut-être de tout le médiocre contenu dont l'expérience journalière les avait remplis [...] <sup>30)</sup>.

書簡からの引用（一つめの引用）に、古代芸術と等価である現代芸術の一例としてドガの描く女性が挙げられているのに対して、『花咲く乙女』からの引用にも、それと極めて近い形で「現代の生活の中に古代芸術の偉大さを求める」画家についての言及があることに気付く。両者を比較すれば、書簡中「刺を抜いている若き英雄」といわれているものが『刺を抜く人』というヘレニズム期のブロンズ像（図版5）であることが分かり、さらには小説中、このブロンズ像の高貴さ

を爪を切る女性に与えようとする画家がドガのことを指していることが明らかになる。ドガは実際に『刺を抜く人』をモデルにしていくつもの絵を残しており、踊り子のポーズにもそれを応用しているのだが（図版6）、ブルーストがこのことを知っていたのか、あるいは実際にドガの絵を見てそう考えたのかという点は定かではない。しかし図版5と図版6とを見れば明らかなように、ブルーストのいう（ドガが描いた）女性には確かに「踊り子」のイメージが重なるといえる。そして、ドガがモチーフとした女性に向けたであろう眼差しと同じ眼差しによって主人公が捉える「少女たちの一団」のイメージにもまた「踊り子」の影が投映されているといえることができるのである。

こう考えれば、気ままな動きをしながらも揺らぐことのない少女たちの体の様子が上手なワルツの踊り手に見立てられること<sup>31)</sup>、あるいは主人公にいくつものイメージを植え付けるアルベルチヌが、舞台上の照明効果によって表情をかえてゆくバレリーナに喩えられること<sup>32)</sup>なども、示唆的な意味を帯びてくる。そしてまた、テキストにあらわれる「少女たちの一団」のイメージとドガの描いた数々の「踊り子」とを単純に突き合わせてみるだけでも、いくつかの類似を見つけることができるのである。主人公が初めて「少女たちの一団」を目にしたときの印象を例にとってみよう。例えば、「少女たちの一団」を見つめる主人公の目には彼女たちの顔の特徴がはっきり捉えられず、個々の少女の顔がちがうと認識されないままであることなどは、多くの場合顔だちをはっきりさせずに描かれているドガの「踊り子」諸作品の特徴を思わせる（ちなみにドガの場合、踊り子たちの顔を描くことには関心が薄かったようである）。また少女たちの体は「調和」を生み出す際、主人公の視界の中で他との間の境界線を失って均質な全体をなす一部となった。こうした様は後に「sporades」という語で形容されるが<sup>33)</sup>、ドガの作品の中で踊り子たちがはいているチュチュが同様の効果を生んでいるのは興味深い。図版7に見るように、描かれた踊り子たちのチュチュは時として背景に溶け込むかのようにして描かれ、はっきりとした輪郭は失われている。またそのチュチュが豊かに広がり、互いに重なり合うことで、もはや踊り子同士が別々に存在するのではなく、根を同じくしてつながっているものとして我々の目に映るのである（図版8）。そしてそのチュチュの広がりから生えるようにしてのびている彼女たちの手足はある種の植物を思わせもするであろう。『舞台裏の踊り子たち』と題された図版9は大道具が何かの裏に佇む踊り子たちを描いたものだが、画面全体を統一する青と黄色の色調があたかも海の底を描いているかのような印象を我々に与える。そのため踊り子たちが手にしている扇は貝のイメージと重なり、また彼女たち自身は海底の岩場に彩りを添える「花」のように見えさえするのである。

実証的な側面からは離れた自由な比較ではあるが、このように「少女たちの一団」の描写とドガの「踊り子」との間には類似したイメージを見出すことができるということが分かる。こうした試みを踏まえた上で、ここで本来のテーマに立ち返り、「少女たちの一団」が成す「調和」が、彼女たちによって繰り広げられる空間的で気ままな動作の中でも保たれる（あるいは逆にその動作が「調和」を生んでいるとも言えるかも知れない）という点を想起したい。そして「動き」という要素がドガにとって最大の関心事の一つであり、「踊り子」もまたそれを体現するもので

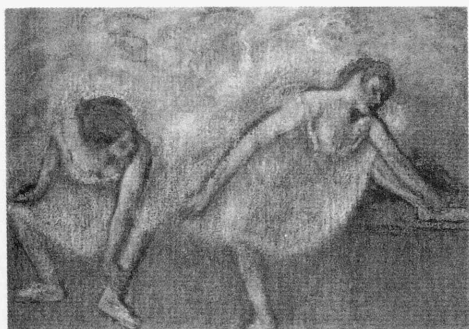
あるということを考え合わせれば、我々はさらに、ドガの「踊り子」との関係で極めて象徴的に解釈できる場面を指摘することができる。該当箇所を引用してみよう。

Mais elles [les jeunes filles] ne pouvaient voir un obstacle sans s'amuser à le franchir en prenant leur élan ou à pieds joints, parce qu'elles étaient toutes remplies, exubérantes de cette jeunesse [qu'on] ne laisse jamais passer une occasion de saut ou de glissade sans s'y livrer consciencieusement, interrompant, semant sa marche lente — comme Chopin la phrase la plus mélancolique — de gracieux détours où le caprice se même à la virtuosité. La femme d'un vieux banquier [...] l'avait assis [son mari], sur un pliant, face à la digue, abrité du vent et du soleil par le kiosque des musiciens. [...] La tribune des musiciens formait au-dessus de lui un tremplin naturel et tentant sur lequel sans une hésitation l'ainée de la petite bande se mit à courir; et elle sauta par-dessus le vieillard épouvanté, dont la casquette marine fut effleurée par les pieds agiles [...] <sup>34)</sup>.

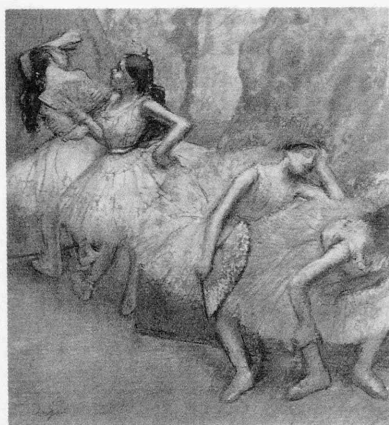
これはバルベックの海辺を散歩する少女たちの一人が、椅子に腰掛けている老人の頭の上をふざけて飛び越える様子を描いた一節である。ドガとの比較をする上で念頭に置きたいのは、彼が「踊り子」をモチーフとして描き始めた当初、舞台上で照明をあびている華やかなバレリーナたちと、オーケストラボックスにいる厳めしい音楽家たちあるいは前列に席を占める定期会員の面々とのあいだのコントラストをしばしば描いてたという点である。障害物を見ると飛び越えずにはいられないような、若さに満ちた少女たちの様子を形容した « saut » や « glissade » あるいは « pieds agiles » という表現が、軽やかな動きで踊るバレリーナを連想させると同時に、そうした活発で華やいだ少女たちと、年老いて妻の付き添いすら必要とするような老人との間に、いま述べたドガ的なコントラストが再発見されるということができないのではないだろうか。またこの点に関して興味深いのは、老人が腰掛けているのは野外音楽ステージのすぐそばだということ、そして少女たちの一人がそのステージをトランポリンに見立てるかのようにしてこの老人を飛び越えるという設定であろう。この光景をそのまま劇場の一場面置き換えれば、腰掛けて演奏している音楽家の頭上すれすれのところを、バレリーナの一人がいたずらっぽくステージの上から飛び越すという、実際には起こり得ないであろうが、見る角度によっては遠近法の錯覚によって十分可能な光景を描き出すことができるのである。

そしてさらにいうならば、主人公自身全く接触することのないこの老人が、単に年老いた男としてではなく「銀行家」として描かれることも「踊り子」との関係で意味を持つであろう。かつてバレエが芸術として再評価される以前、踊り子たちの集まる楽屋は気軽な愛人探しの場として機能しており、ある程度歳をとった、しかもそれなりにお金になる男たちがそれを目的として劇場に足を運んでいたといわれている。少女たちが飛び越える人物をわざわざ「銀行家」という、恐らくは裕福であり劇場などにも通い得たであろう地位に設定しているのは、当時「踊り子」のイメージに付きまとったであろう囲い囲われる人間関係を意識したものだとは言えないだ





7. Edgar Degas, « Deux danseuses au repos », 1900-5



9. Edgar Degas, « Danseuses dans les coulisses », 1890-5.



8. Edgar Degas, « Danseuses à la barre », vers 1900.



10. Edgar Degas, « Répétition de danse », vers 1879.



ろうか。実際『失われた時を求めて』の中でブルーストは、スワンが娘のジルベルトに対して抱いている思いについて語る際に、一つの例として「老銀行家」と彼が囲っているバレリーナとの関係について数行を割いている<sup>35)</sup>。その記述の内容自体は直接我々の論旨に結びつくものではないが、ブルーストにとっても「老銀行家」という存在が踊り子とそのような関係になり得る例として位置づけられていたことを知るには十分だろう。

### II-3. ルアール・コレクションに対する関心

これまでの試みに見たように、「少女たちの一団」が散歩するシーンには、ドガが描いた「踊り子」と共通するイメージを複数見つけることができる。そうしたイメージの一つ一つを取りあげて、実際にブルーストがドガのどの絵を念頭に置いていたのかを特定するのは困難な作業であり、さらなる調査が必要であろう。この問題に関する詳細な分析については稿を新たにしたいと考えているが、ここではとりわけ少女たちが銀行家を飛び越えるシーンに関してのみ実証的な側面からのアプローチを試み、一つの可能性を提示したいと思う。

我々が着目したいのは、アンリ・ルアールの絵画コレクションに対してブルーストが強い関心を示していたという事実である。アンリ・ルアールは、コロヤクールベ、マネ、ルノワール、ドガ、セザンヌといった画家の絵を所有する当時有数のコレクターで、ドガの数少ない親友としても知られている。1912年1月2日、彼が死去したことによって同年12月9日から11日、そして16日から18日にかけてコレクションの売却が行なわれる（7日8日および14日と15日は展示会）ことになるのだが、それを知ったブルーストは11月下旬ジョルジュ・ド・ロリスに宛てた手紙で、なんとか散逸前にこのコレクションを見ておきたいという考えを伝えている<sup>36)</sup>。ブルーストは知人が多く集まりそうな展示会に行くことを嫌いながらも、事前に会場となるギャラリーを訪れることも考えていたようである。その文面からは彼の熱の入れようが伝わってくるが、実際にコレクションを見ることができたのかという点については、1913年1月末にルイ・ド・ロベールに宛てた手紙の中でブルースト自身が否定的な発言を残している<sup>37)</sup>。しかし一方で、評伝や伝記、書簡集の注釈などが示す見解がまちまちだという事実も指摘できる。例えばミシェル・エルマンは評伝『マルセル・ブルースト』の中で、ブルーストはコレクションを見に訪れていると書いているが<sup>38)</sup>、タディエはこの経緯に関して註を付し、上述したルイ・ド・ロベール宛ての手紙に依拠して、ブルーストはコレクションを見ていないと推測している<sup>39)</sup>。また書簡を編纂したフィリップ・コルブは書簡集第十一巻の序文の中で、正確なところは分からないと記しているのである<sup>40)</sup>。確かなにはっきりと否定するには疑問の残る点もある。例えばブルーストはオークション期間中の12月17日、ストロース夫人やカルメット、ジョルジュ・ビゼーらとエドワード・ノブローチの『キスメット』を観に出かけており、必ずしもその頃外出できないような体調ではなかったように思われる。また、同じように楽しみにしてしながら行くことのできなかったベートーヴェンの後期弦楽四重奏の演奏会（1912年12月3日）については、1912年12月の初めにレイナルド・アーン宛に手紙を書いて無念さを切々と嘆いているが<sup>41)</sup>、やはりあれ程望んでいたルアール・コレクションについてはそういった言及が見当たらないのも不思議といえば不思議である。

だが、仮に実物を見ていなかったにしろ確かだと思われるのは、タディエも指摘しているように<sup>42)</sup>、少なくともブルーストはこのコレクションについて書かれたものには可能な限り目を通してであろうということである。例えば1913年1月1日と15日付けの『ルヴュ・ド・パリ』誌にジャック・エミール・ブランシュが寄せた「Notes sur la Peinture moderne」という記事はルアール・コレクションに関するものであり<sup>43)</sup>、ブルーストはこれをリアルタイムで読んでいる（この記事は後に、ブルーストが序文を付すことになるブランシュの著作 *Propos de peintre*<sup>44)</sup>に収録される）。また1912年12月5日付けの『アール・デコラティフ』誌には、オークションを直前に控え、30ページ以上にわたるコレクションの記事が豊富な図版と共に掲載されている<sup>45)</sup>。これは時期的に考えてもブルーストの関心が最も高まっていたときであろう。このように、オークションの時期を前後していくつかの雑誌にルアール・コレクションが取り上げられているということから考えても、ブルーストはそうした記事などを通してコレクションの絵を見ている可能性が高いといえるのではないだろうか<sup>46)</sup>。

そこで、このコレクションの中でも特に我々が注目したいのは、「踊り子」をテーマとした「Répétition de danse」というタイトルのドガの作品である（図版10）。1878-9年頃作成されたといわれているこの作品は、1875年に新築されたガルニエのオペラ座の練習場での光景を描いたものとされており、極めて完成度の高い作品の一つとして評価されている。この作品はアンデパンダン展の前年の1879年、第四回印象派展に出展されており、その後ルアールのコレクションに加わったようである（先ほど触れた『アール・デコラティフ』誌の記事にもその図版が掲載されている）。人物として画面に描かれているのは三人の踊り子と右手に見える四人目の足、それにしわのきざまれたヴァイオリン奏者であり、まず両者の対比を見て取ることができるだろう。恐らくはドガが意図的につけたといわれている青や赤、黄色といった踊り子たちのリボンや靴下の色彩が、活発で若々しい少女たちに華やかさを添える一方で、どっかりと腰をおろした演奏家のスーツの黒が深みをまして我々の目に映る。「少女たちの一団」の一人が老銀行家を飛び越えるシーンで少女たちと老人とのコントラストに着目したが、そのモデルともいうべきドガ特有のコントラストがこの絵には見出される。そしてそれにもまして注意を引くのは、最も左側で練習している少女と老演奏家との位置関係ではないだろうか。なぜなら、遠近法のトリックによって、少女の足はあたかもこの「老人」を跨いで飛び越えるかのようにして、彼の頭すれすれのところに描かれているのだから。

1909年の夏から秋にかけて書き込まれたと考えられているカイエ26<sup>47)</sup>からプレイヤード版の第二巻に収録された『花咲く乙女たちのかげに』のエスキス LI を見ると、決定稿には見られる『刺を抜く人』への言及、すなわちドガが描く現代の女性に対する示唆はまだない<sup>48)</sup>、活発な少女たちを描いた場面を含むエスキス XLVIII（カイエ26）には、スケートに喩えられる動きや椅子を飛び越える様子などは書かれているものの、老銀行家に対する言及は一切ない<sup>49)</sup>。またエスキス XLV におさめられたカイエ12からの一節を見ても、わずかに一、二行「[...] l'une [=une des jeunes filles] faisait une farce, par exemple sautait à pieds joints par-dessus une dame assise [...]」あるいは「[...] ces jeunes filles fussent impolies avec les passants et sautassent par-

dessus un vieux monsieur [...]」といった記述があるだけで、人を飛び越えるシーンに関して決定稿にあるようなイメージの広がりはまだ全く見られない<sup>50)</sup>。これらのテキストの執筆時期と、我々が問題としているルアール・コレクションのオークションとの間には詰めねばならない時間的な隔りがあることは確かである。しかし、この時期ロシア・バレエに代表される舞台芸術に強い関心を示すとともに影響を受けていたであろうブルーストが、1912年12月という問題の時期を経ることで、踊り子の舞台を描いたドガの絵画からさらに刺激を受け、この画家に関する示唆的な言及と老銀行家をめぐるエピソードを書き加えていったという仮説を立てることも可能なのではないだろうか。

### Ⅲ. 結びにかえて——「少女たち」と「睡蓮」の結びつき——

ブルーストとドガとの関係という新たな問いの可能性を提示する試みを含め、「少女たちの一団」の分析に比重をかける形になったが、最後に視覚的調和の二つの特質に関わる小説内の構図を提示してまとめにしたいと思う。

これまでの分析から明らかなように、『失われた時を求めて』の中で描き出される視覚的調和には時間的側面と空間的側面という対照的な二つの特質を認めることができる。前者はモネの美学の影響を受けた「睡蓮」というモチーフによって象徴され、時間の流れの中で保たれる「調和」として示される。そして後者は「動き」が生み出す空間的な広がりの中で保たれる「調和」として描かれ、それを象徴するのはドガの「踊り子」のイメージと結びついた「少女たちの一団」であった。一見すると、異なるモチーフによって表されるこの二つの「調和」は、ヴィヴオンヌ川（コンブレ）とバルベックという遠く離れた二つの水辺で、これといった関係性も示されないままに描き出されているとも思えるであろう。しかし次に引用する一節をきっかけとして、実際にはブルーストがそれらを意識的に結びつけようとしていたということが理解できる。

Nous [Mme de Cambremer, sa belle-fille, Albertine, ses amies et moi] regardions la mer calme où des mouettes éparses flottaient comme des corolles blanches. [...] « Elles ont, dis-je, en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas. » Et en effet elles avaient l' air d'offrir un but inerte aux petits flots qui les ballottaient au point que ceux-ci, par contraste, semblaient dans leur poursuite, animés d'une intention, prendre de la vie<sup>51)</sup> .

バルベック二回目の滞在中、カンブルメール老侯爵夫人やアルベルチーナらを前にして、主人公が海に漂うカモメを睡蓮に喩える場面からの引用である。カモメを花に見立てることで海に睡蓮を咲かせるというイメージの広がり自体にも惹き付けられるものがある。しかし、主人公が初めて「少女たちの一団」を目にしたとき、彼女たちがカモメの群れに喩えられたことを考えれば、

「カモメ」という一つのモチーフによって、「睡蓮」と「少女たち」との間に興味深い構図が描き出されることになる。水に漂う一方空を飛ぶこともできるカモメは、水面に花を咲かせると同時に、空の風景が水に反映することで空中に咲いているかのようにも見える睡蓮と結びつく。そして睡蓮という花に比較されながらも大空を自由に舞うカモメはまた、気ままな動作で踊るように散歩をする花咲く乙女たちとも重なり合うのである。すなわち、二つの「調和」の特質を象徴するコンプレーの「睡蓮」とバルベックの「少女たち」が、物理的な隔たりを超えてここに結びつくことになる。

主人公とカンブルメール老侯爵夫人および若夫人を中心に展開する一連の会話の中では、モネの連作「睡蓮」とコンプレーの睡蓮への言及が一種の種明かしのようにして行なわれている<sup>52)</sup>。また物語がここに至るまで一度もなかった画家ドガに対する言及が、初めて若夫人と主人公によってなされることもまた興味深い<sup>53)</sup>。そしてその会話の所々に海に漂うカモメの様子が巧みに折り込まれ、時間とともに色をかえてゆくその様がモネの連作とのつながりを強める一方、アルベルチヌにカモメの様子を語らせることで「少女たちの一団」とのつながりが暗示されることになるのである。こう考えると、カンブルメール老侯爵夫人と若夫人の芸術観を描くこの会話には、プルーストの隠された意図を見ることができるよう思う。つまりここでプルーストが試みているのは、「睡蓮」と「少女たち」というモチーフの繋がりによって、「調和」という言葉を通して別々に描き出した二つの特質を結びつけることだと考えられるのではないだろうか。そして、こうした時間性と空間性との結びつきの先にプルーストが見定めているのは、両者の間に引かれた境界線を消し去り、まさに「調和」させることによって生まれるプルースト自身の新しい美学なのではないだろうか。

## 註

- 1) Marcel Proust, « Proust par lui-même », *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles* [abréviation : CSB], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.337.
- 2) Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust* 8, Gallimard, 1976, p.61.
- 3) Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, « Tel », 1982, p.70.
- 4) 今回は割愛するが、『失われた時を求めて』における「調和」には、視覚的側面の他に心理的側面という大きな側面があると我々は考えている。これは主人公が観察者に留まることなく、自らも「調和」の一要素となろうとするもので、特にアルベルチヌとの関係そして祖母との関係の中に見出せる。問題となるのは主人公が求めて止まない存在との間に引かれた「境界線」あるいは「壁」であって（例えばアルベルチヌの頬や瞳はその象徴と考えられる）、それが取り除かれて相手との相互浸透が可能になったとき、主人公はこのうえない幸福感にみたされることになるのである。典型的な例として、バルベックのホテルで主人公と祖母が壁越しにノックを交わす場面を取りあげることができる。見知らぬ部屋によって不安感をかき立てられている主人公が祖母と三回のノックを

やりとりすると、お互いの部屋を仕切っていた「壁」は「調和のとれた、非物質化した」  
 « harmonieuse, immatérielle » 状態になり、もはや壁としての機能を果たさなくなる。そして主人公は、祖母の魂そのものが訪れることができるようになったのを感じて不安から完全に解放されることになる (Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* [abréviation : RTP], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.II, 1988, p.30. 以下、巻数とページ数を並記することとする)。

- 5) モネが描いた「睡蓮」の連作とブルーストが残したテキストとの関係については、例えば次の論文に詳しく、拙論を書くにあたっても参考にさせて頂いた。吉川一義, 「コンプレの睡蓮とモネ」, 『ブルースト美術館』, 筑摩書房, 1998, pp.14-41.
- 6) Marcel Proust, « Les Eblouissements par la comtesse de Noailles », *CSB*, p.539-540.
- 7) *Correspondance de Marcel Proust* [ abréviation : *Corr.* ], éd. Philip Kolb, Plon, t.XII, 1984, p.390.
- 8) *RTP*, I, 168.
- 9) 「少女たちの一団」は最初、主人公のうちにある種の欲望をかき立てながらも、ただ見つめられる対象であったということを確認しておきたい。そうした状況において彼女たちの視覚的調和は成立しているのであって、主人公と少女たちが親しくなり、彼のアルベルチヌに対する思いが強まることによってこの「調和」は壊れてゆくことになるのである。このことをブルーストは次のように書いている。「Quant à l'harmonieuse cohésion où se neutralisaient depuis quelque temps, par la résistance que chacune apportait à l'expansion des autres, les diverses ondes sentimentales propagées en moi par ces jeunes filles, elle fut rompue en faveur d'Albertine, une après-midi que nous jouions au furet. » (*RTP*, II, 271).
- 10) *RTP*, II, 151.
- 11) *Ibid.*, 164-165.
- 12) *Ibid.*, 148.
- 13) André Suarès, « Chronique de Caëdral VII, Beauté de la danse », *La Nouvelle Revue Française* 44, août 1912, pp.329-330.
- 14) Paul-André Remoisne, *Degas et son œuvre*, Paul Brame et C.M. de Hauke, et Arts et métiers graphiques, t.I, 1946, p.211.
- 15) Henri Ghéon, « Les "Paysages d'eau" de Claude Monet », *La Nouvelle Revue Française* 6, juillet 1909, p.534.
- 16) 吉川一義, 前掲書, p.19.
- 17) 画家セザンヌについては、1919年6月中旬に書かれたジャン・コクトー宛の手紙の中で次のように書かれている。「Quelle joie de vous entendre dire Chardin, Ingres, Manet. Malheureusement je n'ai jamais vu de Cézanne. Où peut-on en voir? » (*Corr.*, t.XVIII, p.268). ブルーストの言葉を信じるならば、この証言の時期を考えても、「少女たちの一団」のイメージにセザンヌの絵画が影響している可能性はないといってよいであろう。
- 18) *Corr.*, t.XX, p.302.
- 19) 引用したトラズ宛の手紙でブルースト自身が書いているように、ドガとストロース夫人との仲はドレフュス事件を契機として悪化する。これはアレヴィ家の人々が持つリベラルな信念とは対照的に、ドガが反ユダヤ、反ドレフュスの感情を強めていったことによるもので、1897年暮れにはリュドヴィクとの友情も終わりを告げることになる。

ちなみに、同書簡でブルーストが言及している写真はこうした不仲以前の様子をおさめたものであろう。コルプが付けている註によれば (*Corr.*, t.XX, n.6, p.303), 写っている人物は多少違うものの、*Marcel Proust : documents iconographiques* におさめられている一枚がそれにあたる。Georges Cattaui, *Marcel Proust : documents iconographiques*, Pierre Cailler, « Visages d'hommes célèbres », 1957, 113.

- 20) Philip Kolb et Jean Adhémar, « Charles Ephrussi (1849-1905); ses secrétaires : Laforgue, A. Renan, Proust; "sa" Gazette des Beaux-Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1984, p.36.
- 21) ドガの絵画に関するカタログ・レゾネを見ても、エフリュッシが所有していたことがあるとされているのはわずかに一点のみである (« Le Général Mellinet et Le Grand Rabbin Astruc » というタイトルの油絵で、1871年頃の作とされている)。しかし、1880年のアンデパンダン展の時点でいち早くドガを評価していた (Charles Ephrussi, « L'Exposition des Artistes indépendants », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1880, pp.485-488. 参照) 彼が、この作品しか所有しなかったとは考えにくい。ブルーストとの交流があった時期を中心に、売買の記録を含めたさらなる調査をする必要があるであろう。なお、カタログ・レゾネは次のものを参照した。Paul-André Remoisne, *Degas et son œuvre*, 4 vol., Paul Brame et C.M. de Hauke, et Arts et métiers graphiques, 1946-1949; Phillipe Brame et Theodore Reff, *Degas et son œuvre*, supplement, Garland Publishing, 1984.
- 22) *RTP*, II, 251-252.
- 23) *Ibid.*, 256.
- 24) ドガは画商ミシェル・マンツィ (Michel Manzi, 1849-1915) に宛てて次のように書いている (日付不詳)。「Après vous [Manzi] avoir quitté hier, j'ai rencontré Mme Strauss (*sic*) (la cousine d'Halévy) et j'ai dûvous abandonner pour demain. C'est presque le seul jour que cette personne dévorée par le monde a de libre et de simple, et je l'avais tellement abandonnée que j'ai dû céder. On m'a entraîné chez une grande couturière où j'ai assisté, comme un Béraud, à l'essayage d'une toilette à grand effet. ». *Lettres de Degas*, recueillies et annotées par Marcel Guérin, Grasset, 1931, p.144-145.
- 25) *Ibid.*, n.1, p.144.
- 26) *RTP*, IV, 293.
- 27) *Ibid.*, n.2, p.293.
- 28) Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, « Folio », n.1, p.510.
- 29) *Corr.*, t.XII, p.390.
- 30) *RTP*, II, 302.
- 31) *Ibid.*, 147.
- 32) *Ibid.*, 299.
- 33) *Ibid.*, 181 et 210. こうした比喩と同じように、写真におさめられている数年前の少女たちの様子が語られるとき、彼女たちが « la nébuleuse indistincte et lactée » や « polypier » に喩えられることもまた興味深い (*RTP*, II, 180)。
- 34) *RTP*, II, 149-150.
- 35) « [...] Swann, en mettant ainsi pour après sa mort un craintif et anxieux espoir de survivance dans sa fille, se trompait autant que le vieux banquier qui ayant fait un testament pour une petite danseuse qu'il entretient et qui a très bonne tenue, se dit qu'il n'est pour elle qu'un grand ami, mais qu'elle restera fidèle à son souvenir. » (*Ibid.*, IV, 171).
- 36) *Corr.*, t.XI, p.306.
- 37) *Corr.*, t. XII, pp.42-43.
- 38) Michel Erman, *Marcel Proust*, Fayard, 1994, p.157.
- 39) Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, 1996, p.687.
- 40) *Corr.*, t.XI, p.XXIII.
- 41) *Ibid.*, p.309.
- 42) Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, n.4, p.687.
- 43) Jacques-Emile Blanche, « Notes sur la Peinture moderne (à propos de la collection Rouart) »,

*Revue de Paris* des 1er et 15 janvier 1913, 20e année, tome I, pp.27-50 et pp.369-392. この記事を読んだというプルーストの証言は、1913年1月中旬アントワヌ・ビベスコに宛てた手紙に見て取れる。《Il y a eu deux articles charmants de Blanche dans la *Revue de Paris*. Il semble qu'il y ait quelque incertitude dans son opinion sur Denis, Vuillard et Forain, dont il parle moins favorablement qu'autrefois.》(Corr., t.XII, p.35).

- 44) Jacques-Emile Blanche, *Propos de peintre — De David à Degas*, Emile Paul, édit., 1919.
- 45) Henri Franz, « La collection Henri Rouart », *L'Art décoratif*, 5 décembre 1912, 14e année, numéro 185, pp.329-360.
- 46) 果たしてプルーストが1912年以前にルアール・コレクションを取り上げた記事にまで目を通したかどうかは定かではないが、1902年の『レ・ザール』誌には三回に渡ってこのコレクションについての記事が寄せられている。参考までに挙げておこう。Arsène Alexandre, « La Collection de M. Henri Rouart », *Les Arts* de l'avril, du juin et du juillet 1902, pp.14-21, pp.2-10, pp.17-22.
- 47) Voir Akio Wada, « Chronologie de l'écriture proustienne (1909-1911) », *Bulletin d'informations proustiennes*, 1998, numéro 29, pp.41-65.
- 48) *RTP*, II, 959-960.
- 49) *Ibid.*, 954-955.
- 50) *Ibid.*, 936.
- 51) *RTP*, III, 203.
- 52) *Ibid.*, 205-206.
- 53) *Ibid.*, 206 et 208. ちなみに『失われた時を求めて』の中でドガに対する言及はあと一回のみである。『ソドムとゴモラ』の中で、ニッシム・ベルナルとホテルのボーイとの関係を語るシーンにおいてドガと踊り子の関係が引き合いに出される部分がそれに当たる(*RTP*, III, 238-239)。